ILONA KOVÁCS

Le monde mélancolique de Koffi Kwahulé

La mélancolie dans les arts

Il est évident que l'univers de Koffi Kwahulé est mélancolique, mais la définition de la mélancolie n'en reste pas moins difficile pour autant. Si l'on cherche dans les dictionnaires les explications de l'humeur mélancolique (dont l'étymologie remonte en grec aux quatre humeurs et se compose de mélas, « noir » et de kolé, « bile »), on trouve les plus diverses approches du phénomène. Selon les époques et les linguistes, cela désigne une vision du monde tragique, la tristesse et/ou la folie (au XIIe siècle), un amour de la solitude (XIVe siècle) ou le spleen, ce mal-être vague ou en effet une maladie mentale (comme chez Nerval).

Les philosophes modernes le traitent aussi comme Jean Starobinski qui le donne à voir comme une mise à distance de la conscience humaine face au désenchantement du monde et qui exige un courage de faire face aux maux et à la mort.[1] De toutes les approches, il ressort que la mélancolie se rattache aux maux, à la mort et au deuil et suscite une fertilité intellectuelle et artistique. Selon Aristote déjà, les grands hommes sont de tempérament bilieux.

Pour trouver l'originalité du traitement de cette humeur et vision du monde chez notre auteur, il faut recourir à la violence, aux pulsions agressives et meurtrières. Chez lui, la mélancolie va de pair avec les passions violentes et les agressions des êtres humains envers d'autres êtres humains. Je tenterai donc de circonscrire cette notion et cette atmosphère chez Koffi Kwahulé en m'appuyant sur quelques-unes de ses pièces de théâtre choisies.

La mélancolie selon Koffi Kwahulé

Les textes théâtraux choisis sont *Brasserie*,[2] une pièce farcesque tissée de meurtres et parlant de meurtriers de groupe et de masses, située dans un pays non défini. La violence exercée par les protagonistes agressifs relève de la violence collective, des terrorismes de toutes sortes comme le putsch, les coups d'État, les guérillas, les guerres locales, entre tribus et communautés.

---

[1] Cf. Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900,* Bâle, J. R. Geigy, 1960. et *La mélancolie au miroir : Trois lectures de Baudelaire,* Paris, Julliard, 1989. et *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012.

[2] Koffi Kwahulé, *Brasserie*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

Le deuxième est *Big Shoot*[3] où le crime est donné comme incertain au début. Il faut remonter vers le passé dans le dialogue qui s'engage entre l'enquêteur au statut non défini et le suspect supposé pour se rendre compte d'une accusation éventuelle. Le meurtre ignoré, puis hypothétique surgit lentement de cet entretien plein de suspens et qui maintient l'ambiguïté pendant très longtemps. Le spectateur ne peut pas décider si le duel entre Stan et Monsieur oppose un tortionnaire à une victime ou un inspecteur à un criminel suspecté d'avoir commis un meurtre ignoble. Le caractère sadique et satirique du dialogue permet plusieurs interprétations toujours jusqu'à la fin. Le sadisme de Monsieur et la servilité dégoûtante de Stan laisse flotter la possibilité d'un marchandage qui se termine finalement très mal, par une roulette russe truquée, entraînant la mort de Stan.

La troisième pièce choisie sera *Nema*[4] qui traite de la violence conjugale quotidienne, sur le registre privé. Les actes agressifs commis par Nicolas envers Nema sont alternés avec les scènes apparemment tendres du couple Idalie-Benjamin pour révéler les passions meurtrières latentes de ce côté aussi et pour aboutir à une fin sanglante et surprenante. Une grande solidarité entre les femmes (Idalie, Nema et Taos) brouille les pistes et produit un échange de victime et de meurtrière : Nema tuant le mari d'Idalie à la place de son propre son mari et Idalie assumant le meurtre s'identifiant à l'extrême avec sa domestique. Le caractère banal de la violence quotidienne envers les femmes est mis en relief par le comportement de Taos, secrétaire de Benjamin (mari d'Idalie) qui se prête au désir de son chef avec une agressivité ouverte enlevant toute ambiguïté à l'acte : il s'agit d'un abus de pouvoir du chef sur la secrétaire, donc d'un viol, non pas d'un geste amoureux. La hiérarchie administrative et sociale modifie les attitudes, mais ne change rien à la donne générale, la violence des hommes envers les femmes se manifestant dans chaque situation.

L'arrière-plan sociologique, moral et psychologique des conflits violents

Koffi Kwahulé opère par la magie des noms, en faisant valoir toutes les dimensions du son : parole humaine, silence, musique, bruit et sons d'animaux. Ce monde sonore et/ou silencieux est loin d'être dichotomique ou dualiste et les effets contribuent à agrandir la force du message gravé dans les paroles. Dans le domaine de la musique, le jazz joue un rôle exceptionnel, comme les musiques insérées dans les pièces et les déclarations de l'auteur en témoignent. Il utilise tous les aspects du jazz : historiques, folkloriques, populaires, thématiques pour en faire un support polyvalent de ses pièces.

Ce sujet est tellement commenté que, au lieu d'aspirer à brosser un tableau général, je préfère en donner quelques illustrations dans les textes cités. Les exemples abondent : Backwater Blues de Bessie Smith est mise en exergue de Nema, et des extraits de Josephine Baker, de Thelonius Monk sont joués en alternance avec un couple formé par

[3] *Id.*, *Big shoot*, suivi de *P'tite souillure*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2000.

[4] *Id.*, *Nema*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2011.

Mozart et Górecki. Ce dernier étant inconnu même pour les mélomanes invétérés, une explication est donnée de son importance et de ses dates (1933-2010). Le mixage de ces musiques prises dans des époques et des cultures différentes assure un fond sonore particulier à toute la pièce.

Par contre, c'est le silence qui structure tout dans *Big Shoot* où non seulement l'essentiel (le crime) est passé sous silence durant la première partie du texte, mais les paroles sont également coupées par de nombreuses pauses. Le chant (un passage biblique sur Caïn et Abel) alternent avec les musiques et l'aboiement des chiens qui intervient trois fois dans l'intrigue. Les jurons et le mélange des langues ont une fonction essentielle également : l'anglais et des jurons grossiers prononcés dans cette langue, mêlés aux discours (« Shut up! », « Motherfucker ») évoquent un contexte américain sans donner un véritable mélange des deux langues qu'on pourrait comparer au franglais. Les bribes de texte en langues étrangères restent bizarres et ne s'intègrent pas au corpus linguistique pour créer un monde de langues homogène. Ici, l'hétérogénéité est la règle. L'usage des différentes langues, sans lois évidentes et mode d'emploi confortable évoque le rapport très curieux de Stendhal au mixage des textes : il mêlait le latin, l'italien, le français et l'espagnol au sein de la même phrase en guise de refus de la dictature d'une seule langue, souvent celle de la langue maternelle dans ses textes littéraires, mais avant tout dans ses journaux.[5] Pour lui, le but hypothétique devait être la neutralisation du français par les autres langues même dans ses œuvres rédigées essentiellement dans cette langue. Il est vrai aussi que si c'est surtout dans les œuvres intimes qu'il utilisait cette méthode de la confusion des langues et que les romans restent dans le contexte français, le sens reste toujours associé à son père haï. L'italien comme langue d'élection, même si elle n'apparaît que partiellement dans les textes romanesques, sera étroitement rattaché aux souvenirs agréables et aux histoires puisées dans des chroniques italiennes.

La fonction du multilinguisme est difficile à décoder chez Koffi Kwahulé aussi, mais il paraît que le mélange des langues peut à la fois exprimer une familiarité avec plusieurs cultures et le sentiment de bannissement, celui de la privation de sa langue maternelle, africaine. Ce mixage des sonorités sert en même temps l'effet musical, attribuant à chaque langue un registre différent. La langue ivoirienne comme ressource cachée des effets du pittoresque et du sonore dans son français ne peut pas être ignorée non plus. Déjà Jacques Scherer, dans son étude sur *Le théâtre en Afrique noire francophone* évoquait la possibilité de l'enrichissement du français par les racines des langues vernaculaires : « *Reste que le vernaculaire apparaît du moins comme la source cachée de l'inspiration pour bien des auteurs.* »[6] Certains d'entre ceux-ci comme José Pliya en font tout un art poétique du métissage entre les langues. Cet auteur étant né au Bénin et vivant aux Caraïbes s'est approprié de plusieurs cultures (francophone, anglophone, hispanophone et avait parlé fon avec sa mère) se considère comme un créateur de langue

[5] Cf. à ce sujet l'étude de Victor del Litto dans son édition des *Œuvres intimes* de Stendhal, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

[6] Jacques Scherer, *Le théâtre en Afrique noire francophone,* Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 74.

qui exécute tout une alchimie pour obtenir sa forme d'expression langagière : « *Mon travail sur la langue n'est pas un travail de grammairien ou de lexicologue, c'est un travail de musicien. À chaque fois que j'ai une pièce à écrire, j'essaie de trouver la juste voix, la juste musique des personnages.* »[7]

On peut en dire autant des pièces de Kwahulé qui élabore soigneusement les registres et les intonations de chacune de ses pièces. Si la langue ivoirienne reste cachée en source souterraine, d'autres entrent en jeu ouvertement pour créer une ambiance musicale et poétique à la fois. Dans *Nema* p. ex. l'italien joue un rôle extraordinaire assurant la poésie des compositions artistiques exécutées par Nicolas en vue de donner une originalité à ses bouquets. Déjà les didascalies et les titres de « mouvements » qui correspondent à des scènes sont donnés en italien comme en tête des partitions musicales : *Lento cantabile semplice*. Nicolas explique qu'il choisit toujours des noms particuliers pour ses compositions florales selon les profils de ses clients : « *Azzurro cina, Ondeggiano, Piano piano, Bambino piccolo, Adagio, Promessa, Tutti quanti, tutti frutti, Sorriso de Eva, Lacrima Christi, Paradisiaco, ...* » L'oxymore *Dolce inferno* qui donne le titre de la scène désigne également une composition de fleurs qui l'a fait penser à sa femme, ainsi il lui apporte ces fleurs composées en bouquet par lui, bien qu'il l'ait préparé à l'origine pour un autre, un client qui l'avait commandé. Le lien émotif, la force expressive de la signification de la tournure italienne coïncide pourtant si parfaitement avec la relation à la fois agressive, infernale et passionnelle qui le lie à sa femme que cela provoque un geste d'offrande chez lui. C'est ce qui expliquera partiellement pourquoi Nema supporte le fardeau de son mariage au lieu de s'en débarrasser : elle est toute prise dans l'enfer de cet attachement fougueux. Si l'on veut, la musicalité des sons exprime un chant d'amour, tandis que le sens lexical le modifie vers la violence et les pulsions mortelles contenues dans le nom. Ainsi le contraste de la forme et du contenu enrichit les paroles et prédit la fin tragique, bien que surprenante. On pourrait dire également que dans *Nema*, le poète dramaturge parle à la fois le langage des fleurs et des chants d'amour.

Koffi Kwahulé utilise également des noms parlants avec toutes les variantes de ce moyen d'expression. Dans *Brasserie*, les personnages portent des noms transparents et éloquents (Capitaine S'en fout la mort, Caporal Foufafou ou Magiblanche, la femme à la fois chanteuse et gérante d'établissement), tandis que dans *Big Shoot* et *Nema*, cette transparence est occultée en faveur d'autres composants des noms : le caractère estompé de l'appartenance nationale dans la première pièce (Stan face à Monsieur) et la musicalité diversifiée et exotique dans la deuxième (Idalie, Nema, Taos, Gerbierdejonc, etc.). Rien n'est jamais monochrome ou monotone et homogène dans ces œuvres, donc les commentaires laissent à désirer s'ils ne sont pas aussi complexes et nuancées que les œuvres elles-mêmes. Il faut dire que si Koffi Kwahulé opère par la magie des mots et

---

[7] Voir José Pliya, « Inventer sa langue », in *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein,* textes réunis par Sylvie Chalaye, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2004, p. 91.

des noms, c'est toujours sur le mode des formes musicales complexes, à plusieurs parties où les motifs principaux se cachent et reviennent comme dans le leitmotiv dans la musique classique. Dans *Mélancolie des barbares*, une pièce non mentionnée jusqu'ici, il joue plus d'une fois sur les échanges et des erreurs sur les identités en faisant dire à la protagoniste : « Je ne suis pas Monique, je suis Baby Mo. Pas Monique. Baby Mo. » Il est évident que la distinction vise la différence entre des identités de jeunesse et d'âge mûr et qu'elle est chargée tellement de signification pour le personnage qu'elle reviendra là-dessus plus d'une fois au cours du texte avant de terminer tout le texte par la répétition de ces paroles.

Le rythme est également toujours réglé comme s'il s'agissait de morceaux de musique : rapide et vif pour *Big Shoot*, lent et chantant dans *Nema*, capricieux et changeant dans *Brasserie* (selon les mouvements qui correspondent aux changements des événements de la guerre civile). La complexité de ses partitions veut qu'on puisse les comparer à certaines formes musicales. La répétition de l'anecdote dans *Big shoot* commençant par « Un ange passe » et se terminant sur la chute vulgaire attribuée à Cocteau (« *Qu'on l'attrape et qu'on l'encule !* »), rappelle la structure du rondeau. L'entrelacement régulier des sujets de la violence conjugale sous toutes ses formes évoque dans *Nema* la fugue avec un développement inattendu à la fin. *Nema* peut être considérée d'ailleurs dans l'ensemble comme un long chant triste à plusieurs voix avec variations sur le même thème, formant tantôt un canon, tantôt toute une fugue.

Un monde cruel sur fond sonore

La musicalité et les sonorités se mettent toutefois toujours au service des messages qui surgissent de situations de conflits. Kwahulé qui est à la fois dramaturge, critique et historien du théâtre ivoirien, résume bien la consubtanstialité de la musique aux pièces produites en Côte d'Ivoire : « *Paradoxalement, ce théâtre que nous avons tenté de définir comme le récit "fixe" d'une double tragédie collective, lorsqu'il devient acte, se révèle très joyeux et très animé, même si cette animation ne se justifie pas toujours. Quel dramaturge ivoirien, même au plus fort de la tragédie, n'y est pas un jour allé de son couplet de chant et de danse ?* »[8]

Dans ses propres pièces, le spectateur est pareillement confronté à une vision mélancolique et désespérée du monde post-colonial sur fond musical. Au lieu de chercher des issues illusoires, il présente avec une force particulière les dilemmes et les drames de cet univers vu et revisité par un auteur d'origine africaine. Sa grande culture, pour ne pas dire érudition au sens classique du terme lui permet de confronter des civilisations à travers son écriture et de faire sentir la mélancolie de ses textes chargée de force et de violence. L'alchimie de sa poésie rend sensible les passions humaines qui se heurtent les unes aux autres et laisse des souvenirs musicaux autant qu'intellectuels dans les spectateurs. Sa dramaturgie bien construite, mais tissée à la fois de logique et

[8] Koffi Kwahulé, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L' Harmattan, 1996, p. 276.

d'aléas exige un engagement corporel de la part des acteurs et fait vivre sensuellement les drames présentés au spectateur.

L'aspect sensuel, musical et sonore de ses textes contrebalance en quelque sorte l'amertume de sa vision du monde, tantôt comme contrepoint, tantôt comme expression de son désespoir. Le tragique fondamental de toutes ses pièces donnant à voir partout manque d'humanisme, atrocité, xénophobie, incompréhension envers l'Autre et toute altérité fonde le tragique, tandis que le tragicomique vient le colorer par les moyens de la farce du cabaret et la musique fournit une dimension universelle à son théâtre.

En guise de conclusion, on peut dire que Koffi Kwahulé est un grand poète qui mobilise toutes les forces de la poésie dans ses pièces de théâtre et exploite toutes les dimensions des sonorités, du rythme et de la musicalité pour faire passer son message tragique sur notre monde.

ILONA KOVÁCS

Université de Szeged
Courriel : kovacsilona625@gmail.com